



INTERVISTA A DARIO FO / GLI ANTICHI CI COPIANO SEMPRE

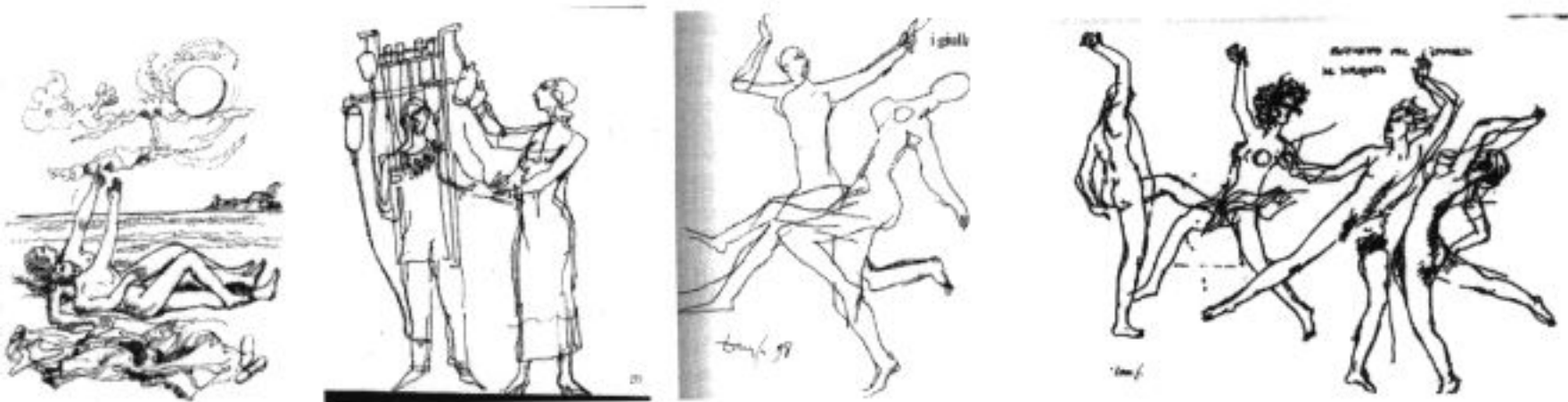
È appena uscita nelle librerie per i tipi della Cosimo Panini una "controstoria" di Ravenna firmata da Dario Fo dal titolo provocatorio di *La storia vera di Ravenna*. Fo ha illustrato il libro con oltre 200 disegni, di cui alcuni saranno riprodotti e rielaborati dagli allievi dell'Accademia di Belle arti di Ravenna e posti nei punti chiave della città, come stimolo ai cittadini per interrogarsi sul loro passato. A questo progetto collaborano anche le scuole elementari del IX circolo scolastico di Ravenna. L'intervista parte da questi temi ravennati per allargarsi ad altre questioni legate all'architettura, al rapporto antichi/moderni e al tema della memoria.

D. Come sai la nostra rivista che si occupa da un lato di conservazione dell'architettura, senza selezione di epoche e valori presunti da evidenziare. Quindi, contro l'idea e la pratica del restauro. Dall'altro siamo a favore del nuovo, che si può aggiungere alle preesistenze, colloquiando con esse, ma senza mascheramenti e prevaricazioni.

R. Teodorico faceva proprio questo discorso. Naturalmente non da solo, aveva i suoi collaboratori romani più che colti ed aveva dettato il principio fondamentale che era più importante preservare che erigere. Bisogna sempre partire dalla presenza delle cose per poi svilupparle. Solo nella conoscenza determinata dal lavoro di conservazione di uno spazio, di un "respiro" (sicuramente era Cassiodoro che gli dettava i termini lirici) si può veramente arrivare a produrre una nuova idea architettonica. Se si parte invece col voler distruggere attraverso un'altra opera quello che già esiste, distruggere nel senso di annullare e sormontare l'esistente in modo da perderne il valore, si compiono sempre degli atti di violenza come quelli sull'uomo, così come sulla natura.

Teodorico era contro la mistificazione dell'antico. Preservare molte volte significa ricostruire i pezzi che sono andati perduti: quindi restaurare. Teodorico ha preso delle chiese romane fatiscenti e le ha rimesse in piedi; magari mancava quasi tutto alla chiesa, ma era importante come simbolo, come idea. In certi casi, come nel porto, ha ricostruito usando un linguaggio nuovo, invece di farlo in finto antico, però sempre cercando di inserirsi in un ritmo. Nel restauro profondo dell'acquedotto di Traiano ha dovuto ricostruire quasi tutte le arcate. Ha fallito solo nella ricostruzione del porto di Ravenna, perché la velocità di interrimento era terrificante. C'è stato qualcuno che ha detto che se Teodorico avesse buttato monete d'oro per calmare e fermare le acque, avrebbe speso meno che non con il laterizio.

D. Da allora le cose sono un po' cambiate, anche se per il suo tempo Teodorico era sicuramente molto avanti...



R. ...Gli antichi ci copiano sempre.

D. Bella frase, chi l'ha detta?

R. È stato Arturo Martini, forse il più grande scultore che abbia avuto il Novecento italiano, sì il più grande, secondo me. Noi lo conoscevamo, era il nostro maestro, io facevo il liceo allora, non ero ancora all'Accademia e mi ricordo che andammo a visitare la mostra delle formelle dei Pisano, prima che fossero rimontate nei luoghi in cui erano in origine collocate, nel Battistero e nella Cattedrale. Le avevano tirate giù durante la guerra per preservarle. Stavano lassù e nessuno le aveva mai viste. Avevano intelligentemente fatto questa mostra per "mostrare", è proprio il caso di dirlo, queste opere segrete, come i mosaici con le storie della vita di Cristo in versione ariana di Sant'Apollinare Nuovo che abbiamo visto oggi, che nessuno vede e per fortuna, se no li avrebbero graffiati e ridotti chissà come. E cosa si è scoperto? Che queste sculture, in certe parti, erano fatte a rovescio. Cioè, dove doveva esserci il tondo c'era l'incavo, che era la stessa cosa, perché da lassù l'ombra proiettata e la luce erano tali per cui l'impressione era di un volume maggiore. Non solo: questo volume "trillava". Però, viste da vicino erano cose orrende, erano buchi e quando Martini le ha viste ha tirato una bestemmia e ha gridato: «Porca... gli antichi ci copiano sempre!». Perché? Perché lui stava facendo lo stesso: cercava di produrre la stessa cosa per delle sculture che dovevano essere collocate in alto: "Magari io ci ho studiato un anno, poi arriva questo pirla maledetto, lo tirano fuori da degli scatoloni che stavano sotto terra e scopro che l'ha già fatto lui prima di me". Per dire come la presenza

straordinaria del pensiero è costante nella storia.

D. Tornando al tema conservare o restaurare, prendiamo il caso della Fenice. La nostra rivista è stata una delle poche voci fuori dal coro del "com'era, dov'era", sostenendo che bisognava conservare quello che era rimasto dal rogo e permettere che un nuovo progetto dialogasse con quei muri superstiti. Tu cosa ne pensi? Conservare il segno e progettare nuovo, cosa ne pensi?

R. Io da un po' di tempo, quando sento dire nuovo, moderno, mi incazzo. Perché in verità non si tratta più di essere moderno o antico o medio, ma di essere funzionale, vivo, presente. Non faccio questione più neanche di epoche. Quando devo fare un qualunque discorso lo faccio diretto. E sono sicuro che è "moderno" per una ragione molto semplice: che è legato alla mia vita e la gente lo intende per presente, cronaca addirittura di quello che io faccio. Essere presente, moderno, attuale, dipende dal fatto se il rito dell'andare a teatro, il sedersi, il rapporto con la gente è attuale, se funziona la vista, il suono, l'armonia. Abbiamo acquisito il livello straordinario di acustici e di conoscenza, il "mestiere" dell'acustica che hanno acquisito gli antichi? Io dico di no, perché recito nei teatri e tutte le volte che mi capita un teatro moderno, o rifatto, o rimesso a posto, o rinnovato è l'ira di Dio. Io amo per esempio recitare a voce libera. In questi casi non posso, devo prendere il mio apparecchio e truccare e recitare con la proiezione oltremisura perché non ce la faccio. Sentite la mia voce sgarrata? È perché l'altra sera sono andato a recitare in un teatro lombardo, che non è un teatro, ma un cinematografo messo a posto come teatro ed era impossibile recitare: ho messo



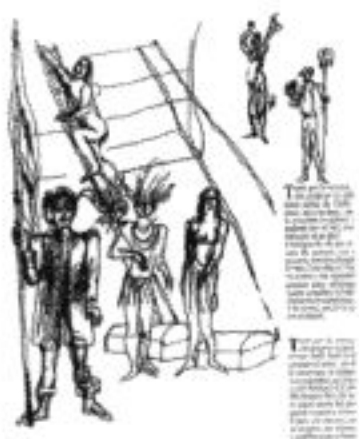
l'apparecchio, recitavo, ma dovevo forzare la voce in una maniera tale che non bastava la quantità che tiravo fuori. C'erano i rimbombi, i ritorni, le schiacciate, era afono, era senza timbro. Ecco, immaginiamo che il teatro Bibiena di Mantova bruci. E voi dite: adesso ne facciamo uno moderno. No tu mi fai il moderno se sei capace di fare il Bibiena in modo che se io vi recito e faccio "aaah!", si sente ed è come recitare dentro un violino. Perché a me serve solo e soprattutto recitare. Suonare un concerto lì con tre archi è lo stesso che se fosse amplificato con strumenti che oggi non abbiamo ancora inventato. Se vuoi fare un esperimento, lo fai altrove. Ma non mi distruggi quanto c'era prima. Tu mi fai il favore di andare a studiare, di prendere le piante e sapere il perché delle arcate, degli oggetti che sono stati messi dentro, dell'incisione, della colonna, del vuoto, del materiale usato. Sai che hanno fatto lì al Bibiena? Sono proprio dei criminali! Hanno messo un pavimento di mattoni mentre prima era di legno: è come se tu mettesti del cemento armato dentro ad un violino: "Guarda, si è rotto il violino e ci abbiamo messo dentro un bel pezzo di cemento armato alto così. Non suona più... però". Ecco, a me non me ne frega niente dire "moderno". O lo sai fare e mi dimostri che sai riprodurre perfettamente quello che abbisogna a me, per il mio mestiere, per il pubblico che c'è dentro, oppure i tuoi esperimenti a vuoto, non mi interessano. Purtroppo noi abbiamo perduto l'aggancio alla conoscenza, a questo mestiere.

D. Forse questa cosa che dico dimostra che anche i moderni cercano di ripercorrere la strada degli antichi, ma che questa strada non è sempre così "diritta". Frank

O. Gehry, l'architetto del Guggenheim Bilbao, dovendo progettare la Walt Disney concert hall si è posto come prioritario il problema dell'acustica. Ha fatto un modellino 1:10 della sala, riproducendo all'interno suoni egualmente ridotti per controllare l'effetto della musica. Infine, perché era molto preoccupato proprio del suono della sala, ha consultato due dei maggiori esperti di acustica al mondo, un giapponese, Toyota e Kramer, il suo maestro, chiedendo loro quale fosse la forma ideale per quell'ambiente: uno ha affermato l'esatto contrario dell'altro. Da ciò Gehry ne ha dedotto che l'acustica non è proprio una scienza esatta...

R. Sì, ma io sono disperato proprio come uomo di mestiere. Io sono riuscito a salvare dei luoghi con delle sperimentazioni casuali, tirando su, tirando giù, mettendo cose, correggendo e arrivando a un optimum a forza di esperimenti. Mi ricordo che abbiamo preso un capannone e abbiamo fatto un pannello che era di quindici metri di lato per nove di larghezza affidando i calcoli ad un esperto. Quando l'abbiamo messo su come diceva lui era un disastro perché produceva un rimbombo. Allora l'abbiamo piegato di sgancio e abbiamo sistemato una serie di pannelli fatti coi contenitori delle uova. Anche se sono cose provvisorie abbiamo ottenuto finalmente un'acustica buona, anche se non ottimale. Tre giorni dopo sono stato in una Casa del popolo a recitare, abbiamo montato la cosa, abbiamo provato... un disastro! Poi è venuto dentro il pubblico... ed era perfetto. Purtroppo bisogna dire, invece, che gli antichi facevano le cose e non sbagliavano mai.

D. In realtà sbagliavano anche loro. Solo che imparava-

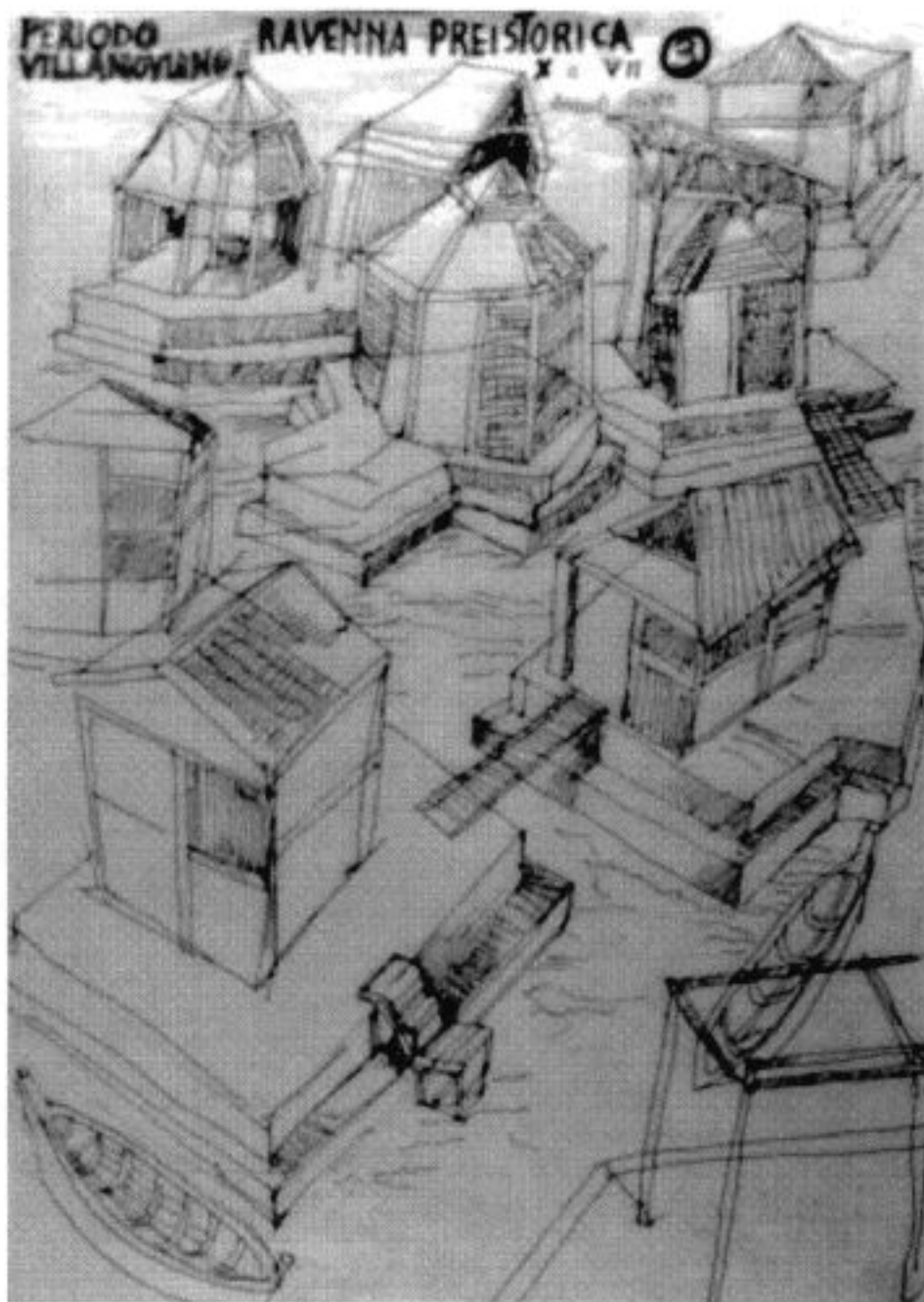


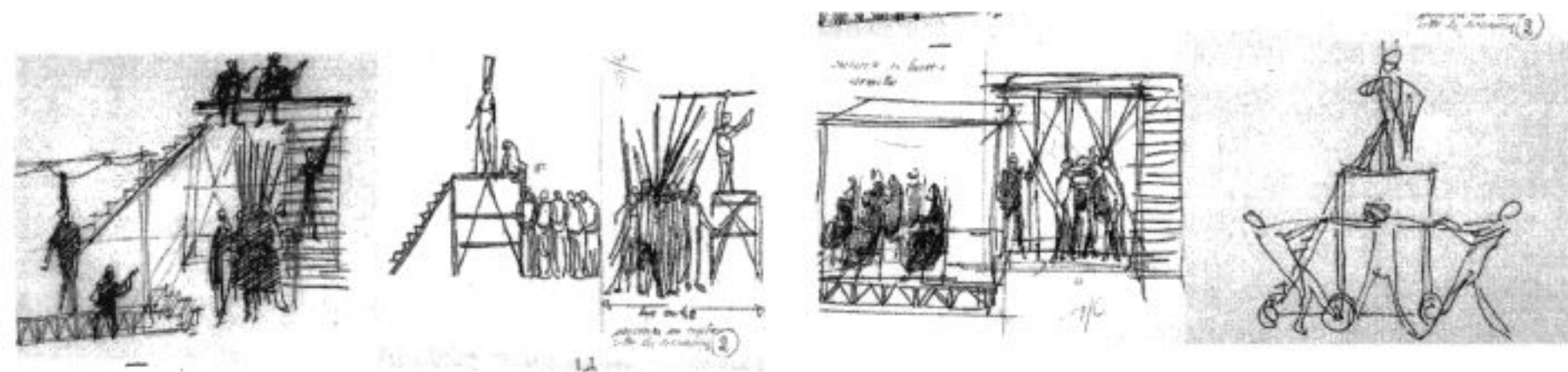
vano dalle esperienze "fallimentari". Invece oggi la situazione è molto diversa. Ora i cantieri si esauriscono in un tempo brevissimo, cioè ci sono delle tappe per le quali un progettista non riesce a stare dietro neanche alle possibili soluzioni alternative, un po' perché non può farlo, perché quando un progetto è dato deve per forza andare avanti in quel modo e in più i tempi sono brevissimi e non c'è possibilità di sperimentare durante i cantieri.

R. Scusa un attimo. La Fenice è stata costruita tutt'intera in un anno e mezzo. Dimmi tu quel cantiere che riesce, tutto progettato, a concludersi in così breve tempo. Erano già stati fatti tutti i pezzi a parte, avevano già costruito gli appoggi in legno scolpiti che sostenevano con le colonne. Un lavoro di preparazione fatto in precedenza, per cui quando hanno montato il tutto, era già perfetto. Come per costruire il palcoscenico e le cosiddette svisate di palco: tutte le tavole verticali da montare erano già pronte. E quelle, guai se non lo fai prima. Hai voglia! Mica puoi montare il legno frescol. Devi averle già tagliate e fatte riposare per due o tre anni prima di montarle.

D. Diciamo allora che c'è stato a monte un lavoro di preparazione...

R. Sì, ma non "arrangiato": un fregio qui, una statua là. Questa cosa qui non è mai esistita. Avevano già coscienza del risultato finale fin dal disegno. Purtroppo non ci sono giunte le teorie anche perché erano segrete. Il Bibiena, che ha scritto tutto sul problema della costruzione, su come si fanno gli incastri, non ha





scritto una sola parola sull'acustica. Perché era un loro privilegio. Non sai come i costruttori di violini facessero gli incastri dei legni, non sai quale fosse il materiale che usavano per farlo diventare più elastico, più molle, più duro, più rigido, perché mettevano delle resine straordinarie. Se tu vai a vedere un violino di quelli carissimi, uno Stradivari, è uguale preciso a quelli che ti vende il giapponese. Poi il suono di un giapponese è orrendo e quello lì, invece, è magico.

D. Quello che tu dici, però, dimostra che si debbono studiare gli antichi, ma che i problemi che ci si presentano ogni volta sono soltanto nostri e tutto sommato "da soli" dobbiamo affrontarli. Se noi abbiamo perso questa tradizione, se siamo diventati "poveri", come diceva Benjamin, occorrerà che ricominciamo, se non proprio da zero, con le nostre sole forze. Adolf Loos l'ha detto molto bene, dopo la morte del suo costruttore di sedie Josef Veillich: «Perché mai dovrei svelare i segreti di una bottega che non esiste più?», mettendo nella fossa, assieme al vecchio Veillich, la sua pialla...

*R. Io non sto mica dicendo che il prendere dall'antico sia l'unica soluzione. Parliamoci chiaro. Quando abbiamo cominciato io e la nostra compagnia a recitare coi **Beanson** allora, cioè con il microfono a petto, trentacinque anni fa, i critici puristi ci insultavano, ma noi con questo apparecchio abbiamo inventato una maniera di recitare, fatto dell'uso del minimo, poi della violenza, della sparata e riuscivamo a recitare in spazi che fino ad allora erano proprio tabù. Chi riusciva a fare diecimila persone in un palazzetto dello sport? Nessuno. Neanche i rockettari, perché noi siamo*

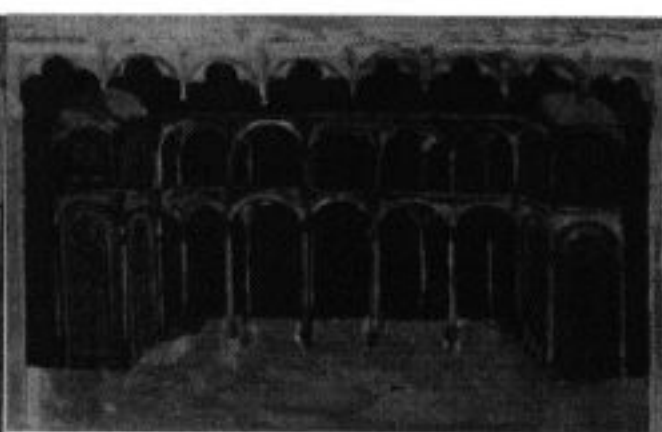
arrivati nei palazzetti dello sport prima dei rockettari. Siamo parlando di quasi quarant'anni fa. Allora, lungi da me l'idea di preservare ad ogni costo tutto e tutti. No, bisogna andare avanti. Però, non partire con: «Basta con questa roba qui!». No, la studi, la verifichi, cerchi di capire come funziona, poi, finalmente, quando hai capito il movimento, il modello, non vai così a caso, ma procedi con coscienza. Se studio un fatto storico legato a una cronaca e lo studio come si deve, poi quando lo racconto, riesco a farne una sintesi, riesco a renderlo moderno, riesco a recitarlo, a raccontarlo magari con dei suoni, con delle pernacchie, battendo per terra, battendo le mani, con dei mezzi espressivi completamente diversi dal racconto banale. Ma devo avere acquisito una conoscenza straordinaria dell'oggetto originario. Così vale per il problema di un teatro. Soltanto laddove io conosco profondamente la macchina, che cosa significa, il valore degli strumenti, che cosa bisogna preservare, ho la coscienza profonda dell'acustica, so come funziona il ribatto, il ritorno... Non posso affidarmi al caso.

D. Tu ti sei iscritto ad architettura...

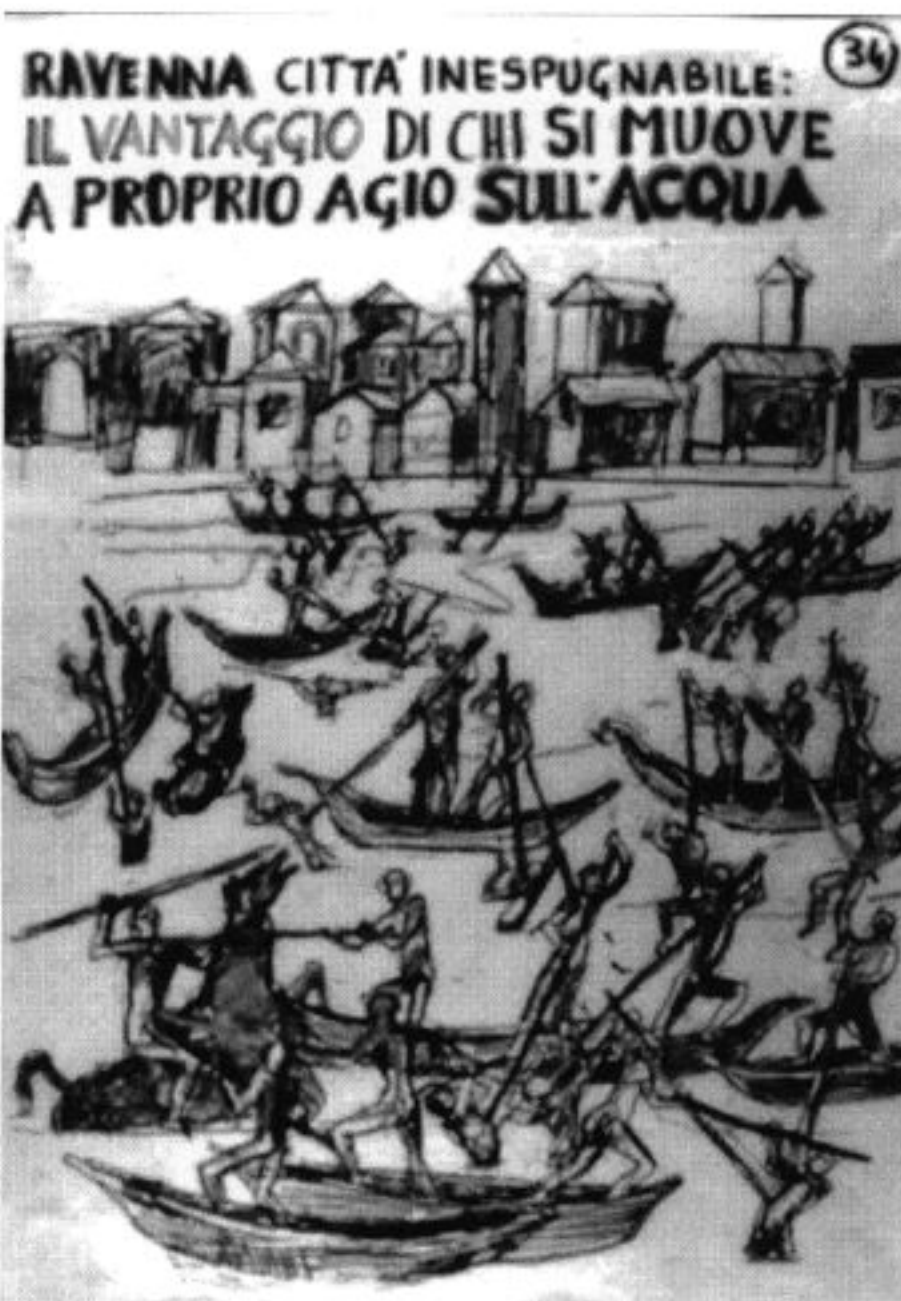
R. Ah, io ho fatto anche parecchi esami.

D. Mi puoi parlare del motivo per cui te ne sei andato, perché hai abbandonato l'architettura?

R. Io facevo il "negro". Sai benissimo cos'è il negro. Cioè, lavoravo negli studi per risolvere dei problemi specifici. Ed ero bravo, perché avevo facilità nel disegno, conoscevo la tecnica. Continuavo nello stesso



tempo a fare anche l'Accademia. Avevo frequentato il liceo artistico e nel liceo artistico si faceva architettura. Quando sono arrivato ad architettura ero già abbastanza preparato ed ho fatto i primi due anni senza problemi. Nei primi due anni c'erano Borgato, Fazzini e via dicendo, architetti, ingegneri che avevano bisogno di giovani per sfruttarli e sceglievano quelli che andavano meglio. E io lavoravo per loro. Quando è accaduta una cosa. Mi sono accorto che avevano acquistato dei territori, proprio territori, non terreni, spazi enormi che però erano adibiti ad essere sfruttati come terreno agricolo ed erano bloccati da un progetto generale del Comune. Mi mettono a fare lo sviluppo di alcune parti, di case popolari orribili come progetto e come idea. Mi arrabbiamo perché era tutto legato al millimetro: il giro della porta, che se non gira, allora la facciamo scorrevole così quello entra. Io facevo la pantomima di uno che deve entrare lì e come deve fare la pipì e la cacca e lavarsi. Io ero un buffone già allora e facevo incazzare il progettista con queste cose. A parte l'ironia, le scale, gli ascensori, il terrazzo, il problema del materiale, coibente tanto per il calore, il freddo, per i rumori. Erano proprio speculazioni basse, fregature, scatole-bidone. E già ero incazzato per queste cose. Poi vado a vedere: un progetto per una zona che ha il vincolo per trent'anni, quarant'anni?... Scherziamo? E lui dice: «Tu non ti preoccupare, fai il progetto, sei qui per fare il progetto», dicendolo con cattiva ironia. Allora ho detto: evidentemente ci deve essere sotto qualcosa di sporco, ma non immaginavo come e quando. E, invece, loro erano già d'accordo che ci sarebbe stato la permuta completa, che un terreno particolare che era adibito a servizi sarebbe stato fatto da un'altra parte e poi subito il





Comune avrebbe fatto le strade e servizi di ogni tipo, compresa l'energia elettrica. Tutto gratis. E naturalmente quel terreno che costava venti lire al metro quadrato è andato su cinquanta volte e quelle loro trappole diventavano oro. E questo poi era uno di sinistra, del PCI addirittura, di quelli ligi, sai terribili... un gangster. E ho litigato molto duramente. Siccome, poi, ero già in crisi generale per via di come veniva fatta la politica, ho smesso di lavorare da loro. Cosa me ne frega di fare l'architetto così? Se questo vuol dire fare l'architetto, allora faccio un altro mestiere. Poi nello stesso tempo avevo avuto una crisi sulla pittura. Allora, l'unica via di uscita per un artista erano i cosiddetti collezionisti, i mercanti che ti proponevano uno stipendio fisso e tu dovevi portare un numero di tavole, di tele, di pitture. Ti davano uno stipendio pari a 5000 lire al giorno e tu con queste 5000 lire al giorno in nero dovevi consegnare i tuoi quadri. Ho avuto un rigetto. E allora in un primo tempo, tanto per prender fiato, ho fatto i progetti per gli stands della fiera di Milano. Eravamo un gruppo di ragazzi e facevamo tutto, montaggio, allestimento, pitture, disegno, scritture. Poi realizzavamo i bar che c'erano nella zona, le decorazioni e gli interni dei cinematografi.

D. Quindi queste esperienze ti sono servite anche successivamente, proprio dal punto di vista tecnico, una volta trasportate nel teatro.

R. Sì, soltanto che quando sono andato nel teatro l'ho fatto per prendere fiato, proprio come una "cura", come se andassi a cambiare aria per un attimo, tanto per respirare, convinto che l'avrei fatto un'estate e poi

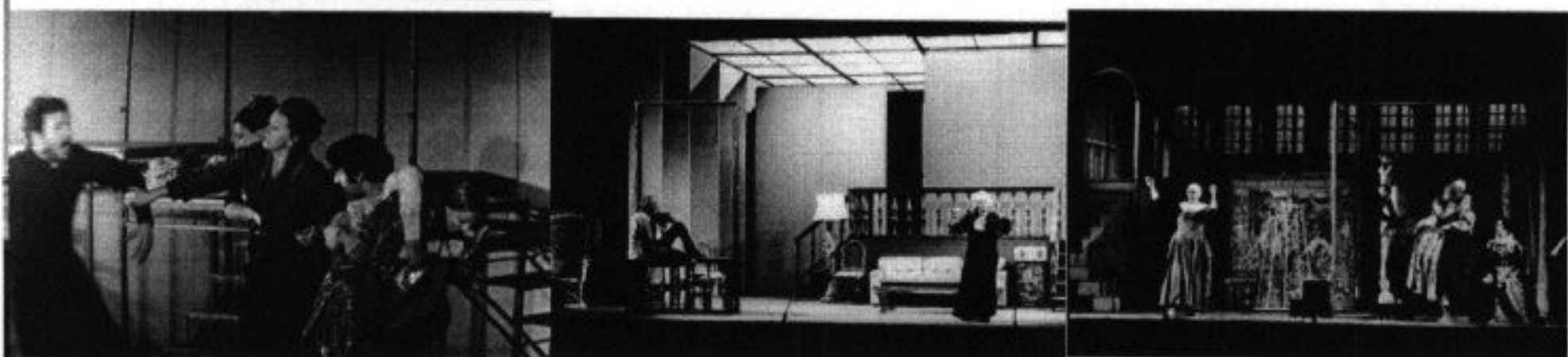
basta, e invece è stata una trappola terribile. Non ne sono più uscito, anche perché, in fondo mi piaceva, mi piaceva la gente, mi piaceva la pazzia che c'era dentro, perché finalmente non si truffava.

D. Questo tuo interesse per l'architettura traspare dalle tue tavole per Ravenna, in questa attenzione per la struttura architettonica, per i sistemi costruttivi, per il funzionamento della macchina...

R. Sì, mi piace capire, costruire una cosa, farla stare in piedi.

D. Quest'idea della costruzione che in teatro poi serve molto...

*R. Ah sì. In teatro ho sempre fatto scenografie costruite: cioè le porte sono porte, le scale sono scale. Naturalmente, c'è la finzione per cui tu pensi di entrare in un appartamento al piano superiore e invece c'è la scalinata che viene giù dall'altra parte. Però quando ti affacci a una finestra devi dare l'idea che dietro ci sia una stanza - la finzione dell'architettura, la prospettiva. Il primo lavoro che ho fatto, *Il dito nell'occhio*, era una costruzione di tipo quasi metafisico: c'era un teatro, la scena, linee orizzontali e verticali, una scala che saliva, girava, un'altra scala che andava a destra. Come una struttura astratta, però concreta nel fatto che era abitabile: cioè noi salivamo su un piano superiore, sotto c'era questa specie di teatrino nel quale si eseguivano certe cose, poi si tirava una tenda, l'azione andava avanti. Era uno spazio adatto a recitare ogni momento. L'altra scenografia, invece, che ho fatto l'anno dopo era a*



semicerchio, quasi un cerchio, con scale esterne ed interne. Una struttura visibile circolare a due piani come...

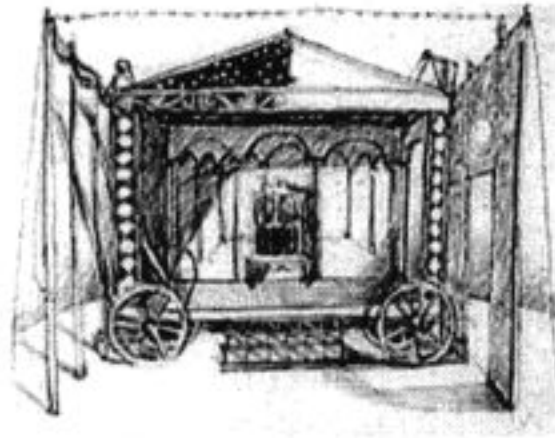
D. ...quasi come l'opposto del teatro, come il sistema dei palchi duplicato nel palcoscenico.

R. Brava, continuava questa situazione e noi recitavamo nel piano superiore e in quello inferiore. Ma anche quello che ho fatto per la struttura che ci serviva come palcoscenico per andare in giro quando abbiamo cominciato a recitare negli spazi alternativi, non erano altro che le idee di Le Corbusier che venivano sviluppate, il teatro espressionista di Toller, tanto per intenderci. Non erano strutture che imitavano una casa, ma diventavano tutto, diventavano una nave, un interno, un esterno, un albero, un palazzo. A questo serviva anche l'uso della luce: illuminare di taglio una persona che sta al secondo piano, per cui elimini tutto quello che c'è dietro; tutto il resto diventa scuro e rimane nel vuoto. Se invece fai il controluce totale prende grande risalto la struttura fisica della costruzione e diminuisce il valore del personaggio. È quasi una voce che si muove in una struttura che ha un peso e un volume.

D. Una domanda su Milano, sulle periferie di Milano, sui luoghi dismessi. Non so se tu hai mai recitato in uno di questi. Come utilizzarli, che fare?

R. Sono andato ultimamente a cercare di salvare questi disgraziati che hanno occupato le zone dismesse. C'è stata un'occupazione non soltanto di curdi e di africani, ma anche di ragazzi italiani che hanno bisogno di





questi spazi per lavorare. C'è un gruppo per esempio che fa musica bandistica, si chiama *La banda degli ottoni*, prendendo in giro le bande, la banda gangsters! Sono molto bravi, ma hanno bisogno di farsi un mestiere, di imparare, di studiare. Sono entrati in uno spazio dove non c'era niente, nemmeno il gas. Non solo, ma il Comune, appena ha saputo che questi l'avevano occupato, gli hanno tolto anche l'acqua. Allora abbiamo fatto una lotta, siamo andati dal sindaco, sono riuscito a farmi ricevere ed ha promesso che non li sbatterà fuori. Sono spazi sui quali si potrebbero fare dei bellissimi lavori di recupero.

D. A questo proposito. Non molto tempo fa la Falck è stata dismessa. È un luogo straordinario, una sorta di cattedrale del lavoro...

R. ...Bellissima.

D. Conserva, così in rovina, abbandonata, un grande impatto, una grande forza, proprio come emblema di quello che Benjamin chiamava simboli di civiltà e di barbarie. Guido Guidi ha fotografato questi spazi, mostrandone tutta l'aura. Ma fotografare non basta. Che fare di queste grandi volte in acciaio? Così non può rimanere, perché andrebbe velocemente distrutta, ma cosa metterci dentro? Oggi sembra che tutte le ristrutturazioni di questi luoghi vogliano cancellare un passato scomodo, fatto di lotte, di morti bianche. Insomma, quello che Montalbán chiama la "pastorizzazione" del passato. Tu che cosa ne pensi?

R. Io ho visto quello che hanno fatto a Torino al Lingotto.

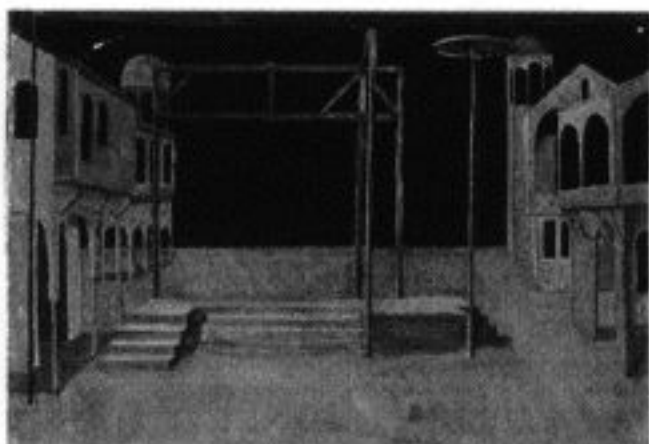
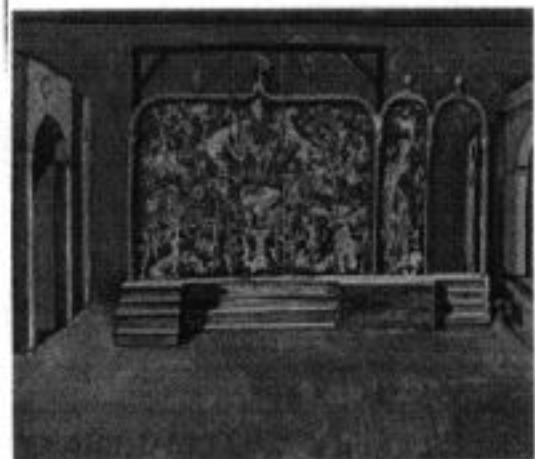
D. È stato Renzo Piano...

R. Ah! È freddo, è glaciale, non è spiritoso, con questi spazi tutti uguali, da riempire di volta in volta di mostre che sono "mostruose", perché non hai il fiato per godertele. Vetrate, vetrate, vetrate. Bisognava avere il coraggio di rinnovare, anche partendo da quello che c'è dentro. Bisogna avere il coraggio di fare una parete grande, bianca, immensa sulla quale per esempio fare un'invenzione cromatica o plastica. Non semplicemente verticale-orizzontale-verticale-orizzontale, scaletta che va su, scaletta che va giù, le luci che illuminano tutto.

D. Ci puoi dire qualcosa sul progetto del libro su Ravenna, La vera storia di Ravenna, di prossima uscita per i tipi di Panini, soprattutto dal punto di vista didattico.

R. La preoccupazione è quella di buttare all'aria un luogo comune, falso, ipocrita. E, soprattutto, quello di cancellare i fatti grandi della storia, i fatti che hanno determinato la proiezione di un cambiamento o la base fondamentale di un modo di pensare. Mi rendo conto che ho fatto questo libro, ma dovrei farne altri quattro per poter capire bene fino in fondo. Noi la storia non la studiamo così come ho cercato di raccontarla. Non lo faccio per Ravenna, perché mi piace Ravenna, ma perché Ravenna è la chiave di volta di un sistema nuovo che bisogna studiare.

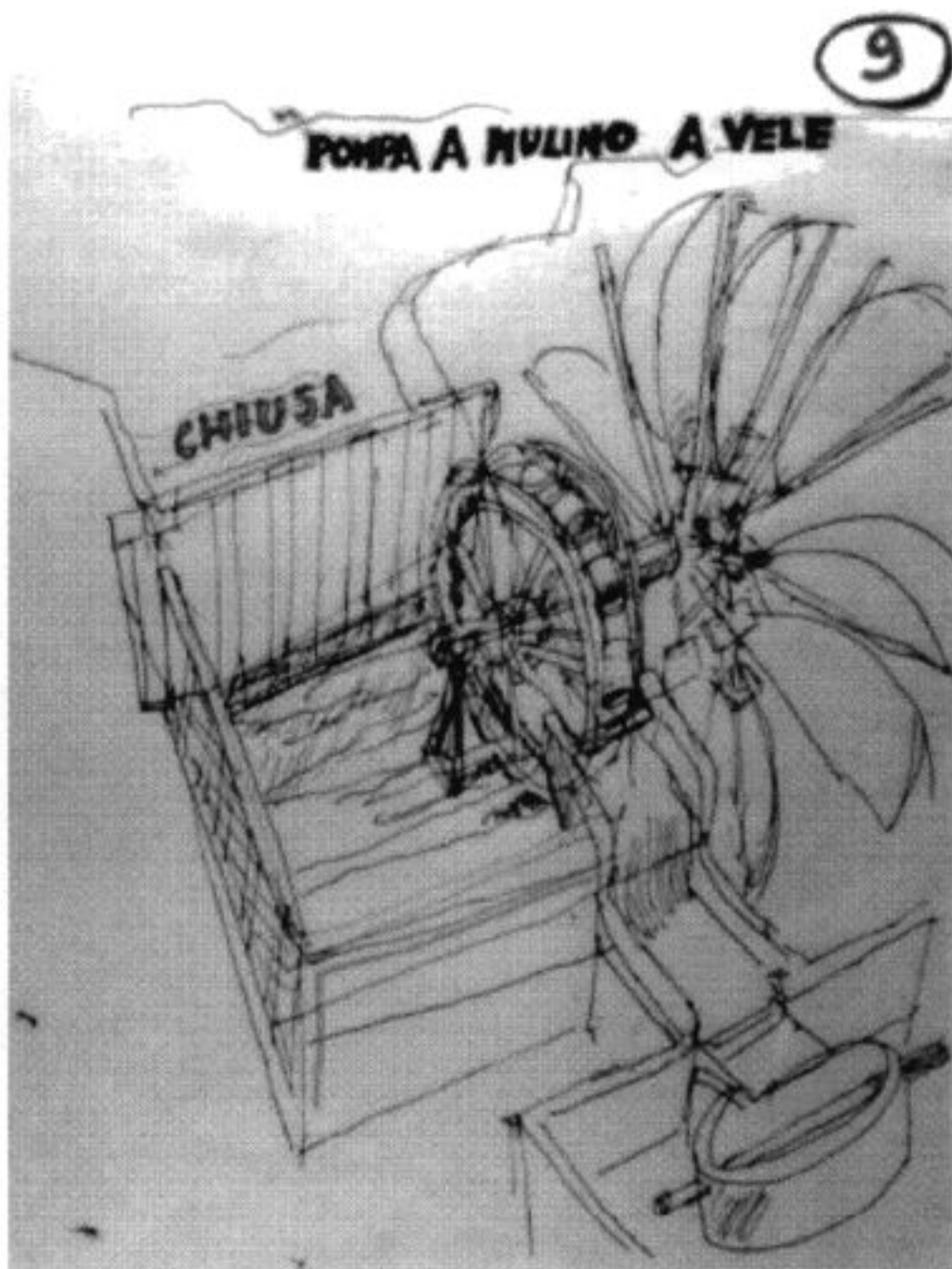
D. In questa tua ricostruzione di una storia non censurata e costretta nel letto di Procuste, come avviene nella gran parte dei libri di testo scolastici e non, la funzione dell'immagine, dei disegni è importante?

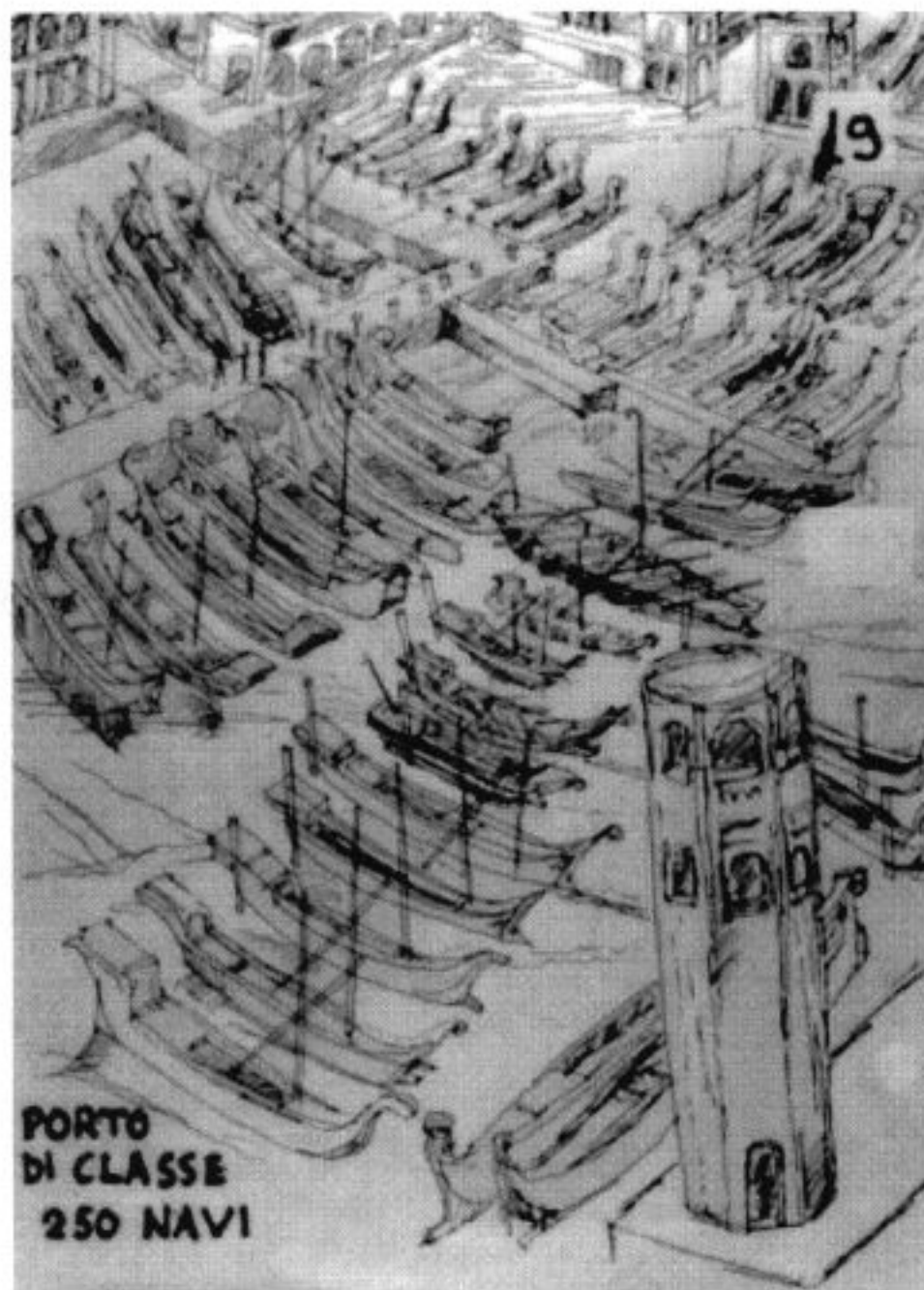


R. lo cerco di fare in modo che un ragazzo guardi un'immagine ed abbia il desiderio di sapere che cosa significa. Non metto l'immagine senza un testo: c'è sopra una scritta. Per esempio "I Bizantini trasportano il tesoro di Vitige" Allora uno dice "tesoro di Vitige... Voglio sapere chi è Vitige" e va a vederselo, se non altro. Il testo è di gran lunga minore del disegno. Ho fatto duecento tavole a colori e scritto cento pagine. Perché la gente è pigra.

D. Un'ultima domanda: il tema della memoria, il piacere del racconto, l'importanza di ricordare. Ci sembra che ciò sia alla base della tua attività teatrale ed anche di questo progetto sulla storia vera di Ravenna.

R. lo ho memoria delle cose che hanno la possibilità di essere raccontate. Oppure espresse, non soltanto attraverso la parola, anche con tutti gli altri mezzi. Ho memoria di fatti matematici, perché possono essere raccontati, perché sono "magici". Una delle materie che amavo era la fisica, l'altra materia che adoravo era la geometria analitica proiettiva, perché sono stupendamente folli, sono la magia, sono la fantasia, sono l'immagine dell'intuito, sono l'intuito di quello che non è logico. È illogico che diventa scienza. Di questo ho memoria. E ho memoria dei fatti che penso fondamentali per una persona e poi che sento di dover riprodurre, di dover ridare ad altri. Ho raccontato, dentro questo libro, una storia che c'entra relativamente con Ravenna, ma in verità riguarda profondamente tutta la storia degli uomini. Una delle cose terribili nella nostra società è che noi "disfiamo" la memoria degli uomini. Davanti a un vecchio che ha lavorato tutta la vita, di quello che





è la sua esperienza, di quello che ci può raccontare, non ci interessa niente, perché siccome quella sua idea non "produce", l'abbiamo superata: lui sta ancora alla scrittura e noi siamo già alle macchine che raccolgono, schedano, riproducono e segnano. La sua esperienza non ci interessa più e quindi seppelliamo non soltanto lui, il suo corpo, ma anche quella che è stata la sua vicenda, il suo pensiero, le sue invenzioni, le cose che ha fatto. Non a caso noi non studiamo più la storia del nostro passato recente, non ci interessa affatto. La abbattiamo. Ricordo mio nonno, che era un contadino, un contadino "alfabeta", che scriveva, leggeva ed era la memoria della sua gente. Quando una persona, un contadino, voleva sapere se era il caso di piantare qualcosa, andava da mio nonno e diceva: "Ho una pianta di pere da innescare che è selvatica, cosa dici? Che stagione, che luna, che terra? In che direzione devo mettere la pianta, protetta da un muro? Quanta acqua, ho bisogno di un canale vicino?" Sapeva tutto. Perché lui era la scienza, la memoria, la sapienza. E quando è morto, io mi ricordo che era come se fosse morta una biblioteca. Tutti hanno sofferto perché perdevano un uomo che era il suggerimento, il "salvamento". Sapeva cosa bisognava fare se uno si era ustionato o ferito, meglio di un medico, se era una ferita da ferro, da legno, dovuta a un animale e curare diversamente a seconda della causa. Oggi questa sapienza è sparita del tutto. Io tento di riprendere questo filone. Perché mi interessa parlare coi ragazzini, raccontare a loro, cercare di ricordargli dove sono nati, perché e a che cosa serve la storia di uomini particolari, importanti, le loro esperienze? Per non dimenticare. Per me la memoria è produrre soprattutto il desiderio di conosce-



re e di indagare, di tentare, di avere coraggio, in una società dove purtroppo non c'è più questo interesse, non c'è più l'interesse di "scavare" nelle cose, di fare esperienza. E questo poi cosa produce? Un egoismo, una meccanica, un vuoto, un disinteresse, produce la droga, l'alienazione... è terribile.

Quando vado a letto, la sera, e non ho voglia di addormentarmi, allora faccio l'elenco di quello che mi è successo nella giornata, delle cose che ho lasciato sospese, degli interessi, cerco di capire una parola che ha detto uno, o un dialogo che ho avuto con un altro, per vedere che cosa ci poteva essere sotto, se ho gestito bene il mio discorso, se ho detto delle stronzate, ecc. ecc. E questo è un modo di vivere. Cioè, la vita non è fatta soltanto di emozioni che hai durante la giornata, ma è la memoria di questi fatti che tu metti in catalogo, di cui fai l'esame: un sentimento, un amore, un affetto, una gioia, un incontro. Io stanotte penserò sicuramente a quello che ho visto, i canali della pineta di San Vitale, questa cosa stupenda, quasi una rappresentazione incredibile della natura: dove posso utilizzarla, come raccontarla, cosa dirò quando ci sarà la ripresa.

D. Questo è più o meno quello che diceva anche Leon Battista Alberti nei Libri della Famiglia per bocca del saggio Giannozzo: la necessità di ricordare le cose fatte durante il giorno, per vedere se era stato in qualche modo negligente e se poteva rimediare in futuro...

R. Bravo, è proprio questo.

a cura di Alberto Giorgio Cassani e Elisabetta Gonzo

